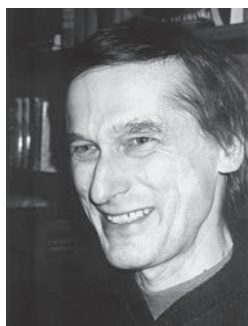


IVAN MATOUŠEK: SPAS

(2001)



Román *Spas* Ivana Matouška (* 1948) je autorovým nejrozsáhlejším dílem čítajícím bezmála sedm set stran. Přestože první prózy začal Matoušek publikovat v osmdesátých letech samizdatově a od roku 1989 do roku 2011 vydal dosud deset prozaických i básnických titulů, změny politické situace, čtenářského vkusu nebo požadavků knižního trhu autorovu výlučnou poetiku nijak zásadně neovlivnily: spojuje se v nich až do alegorie stylizovaný obraz světa se zcela věrohodnými evokacemi výjevů ze soukromého života. Jeho čtyři romány se navzájem podobají typem ústřední postavy: *Novi* (*Nové lázně*, 1992; původně samizdatově pod názvem *Novi*, 1980), doktor Jindřich Černík (*Ego*, 1997), inženýr Sírius Demek (*Spas*) či postavy adeptů (*Adepti*, 2009) se v zásadním nedorozumění střetávají s ostatním světem. Okolí jimi pohrdá, zatímco oni sami svou osobnost vztahují k vznešenému cíli. Třebaže ne prvoplánově, i Matouškovy romány odrážejí společenskou realitu, v níž vznikaly.

Román *Spas* není členěn do kapitol, nezachovává chronologii ve vyprávění, mění vypravěčskou perspektivu, a dokonce i jména postav. Otevírají a uzavírají ho davové scény, v nichž se shromáždí většina postav. V úvodu společnost sleduje přilet dravého ptáka, jímž, jak se ukáže, je inženýr Sírius Demek, protagonista románu. V závěrečné scéně se pak tato společnost sejde znovu při společném fotografování, po němž následuje Síriusův odlet do blíže nespecifikovaného místa Myriády. Tímto rámcem je vymezen hrdinův pobyt ve světě charakterizovaném jako „*modrý chuchvalec špíny*“, který zahrnuje v první řadě město zvané Skládačka a prostor kamenité pouště Slzavé údolí (dále se v románu zmiňují například pravděpodobně mimozemské Myriády a jakási luxusní turistická destinace s názvem Rovníková Guma). Sírius je v tomto světě cizincem a má tu plnit blíže neurčený misijní úkol.

I přes stylizaci s prvky fantastického žánru není těžké rozpoznávat v textu odkazy na reálný svět: město Skládačka má pražské rysy a scéna, v níž Sírius navštíví chrám Svaté Rodiny či hrobku svatě Eulálie, jasně vychází z reálií Barcelony. Také režim panující ve Skládačce a označovaný jako chiliasmus velmi připomíná soudobou konzumní společnost. I přes autorův proklamovaný nesouhlas s takovouto interpretací vyznívá řada pasáží poměrně jednoznačně jako přímočaře jízlivé dobové

narážky: „*Samozřejmě mám zájem slušně uživit rodinu, ale láká mě dělat taky něco netradičního. Například Černouškova netradiční advokátní kancelář v tramvaji. Mám v plánu všude dát inzeráty. Preferujete netradiční prostředí k poobědvání se svými obchodními partnery?*“ (32)

Také Síriusova mise probíhá přes veškerou nadsázku jako pozemský lidský život. V díle se tak prolíná realistická i stylizovaná, nadsazená stránka. Text je do značné míry sledem realisticky popsaných situací, v nichž se evokují různé společenské rituály (např. abiturientský večírek absolventů zvláštní školy nebo zahradní párty) a četné Síriusovy soukromé rozhovory. Takto realistické líčení scén přerušují textové pasáže s chaoticky se překrývajícími motivy, v nichž se ztrácejí dějové souvislosti, nebo scény s motivy vyložené fantastickými, jako například zjevování literárně činného ducha. Čtenář tak může být pohlčován iluzí tradičně evokované milostné či manželské scény, dojmat se a pak náhle groteskní hyperbolou „vystřízlivět“, případně úplně ztratit pocit dějové kontinuity. Antiiluzivnost tu přechází v iluzi a naopak.

I když jednotlivé situace nejsou řazeny úplně chronologicky, dají se výjevy poskládat alespoň do přibližné příběhové stavby. Základ děje, ale také podstatu Síriusovy mise mezi lidmi vytváří jeho vztah k několika ženám a také k jeho dětem. Sírius trpí ve svém manželství se smyslnou Lálalou, vystupující současně pod jmény Buldozer za štěstím a N.O.V.D. (Největší Otrokář Všech Dob). S ní má dvanáct dcer (zvaných Debilky) a také syna Mima (označovaného jindy jako Pavučinka), který má v románu zvláště důležité postavení. Proti povrchnosti ostatních Sírius právě v Mimovi vidí zvláště citlivou bytost, svého bližence. Křehce působící chlapec stále urputně vyrábějící dárky pro druhé je nadějí na zdárný výsledek mise. Příběh inženýrova manželství s Lálalou pokračuje jejím odchodem za milenci a nakonec její smrtí. Pohřeb však spíše než okamžik rozloučení představuje obřad jakéhosi přechodu mezi božské bytosti. Podobně neúspěšně končí i Síriusovy paralelně probíhající vztahy: s Pohunkou da Vinci a Li Ju (Jupiterovou), nazývanou též Černovláska. Druhý z nich, byť viděn Síriem jako kultivovanější a citově vznešenější, nakonec naplní pouze Černovlásčinu úpornou touhu po dítěti.

Síriusova porážka v očích všech tří žen znamená též krach jeho představy o misi: Lájala jako kdyby svou posmrtnou uctívaností odsunula Síriuse Demka i s jeho misio-nářským posláním na vedlejší kolej. Li mu předvádí okázalé sebevědomí získané narozením dcery a Pohunka pohrdne Síriusem po návratu z Rovníkové Gummy. Sírius, jednoznačně společenský outsider, chudý idealista, proto konzultuje svoje vztahy s čarodějnící Dámalou a sociální pracovnící Galaxií. Oproti dominantním ženským postavám hrají mužské postavy v románu poměrně marginální úlohu a podobně jako v případě Síriuse jde většinou o neprakticky působící blouznivce.

Vypravěčská perspektiva románu je těkavá: konfrontuje pohled autorského vypravěče se Síriusovým, přechází ale také na další postavy, tlumočí pak obecné mínění, a dokonce hodnotí Síriusovu dobu i optikou budoucnosti. Střídání úhlu

vypravěčského pohledu je jen záznamem Síriusovy snahy o vcítění se do druhých, což tvoří podstatu jeho mise (jestliže například postavy mění svá jména, vyplývá to pouze ze Síriusova hodnocení). Jeho přístup ke světu kolem něj se však v průběhu textu proměňuje. Místy je vtahován do kritických situací, jako v případě, kdy náhle začne žárlit na Lálalu, kterou se předtím naopak cítil být znásilňován, jindy zase získává nad děním kolem sebe nadhled. Už stylizací jeho příchodu, či vlastně příletu, je mu dán nadpozemský úhel pohledu.

Model Skládačky, literární dílo ducha a především osobní vztahy jsou jedny z cest, kterými přes svou občasně připomínanou mimozemskost proniká Sírius do lidského světa. Jeho schopnost prožívat u lidí vše, včetně obsahu střev, jej k ostatním více připoutává. „*Krásna a ošklivost mu pouze připadaly záhadné ve své neoddělitelnosti [...] lidé byli krásní a hlubocí ve své pestrosti a rozmanitosti. Přitahovali ho a marně se divil, proč i ti nejuctívavější, nejvzdělanější a nejkrásnější jsou kvůli své existenci nuceni zapáchat.*“ (12) Pro Síriusovo vnímání člověka je přirozené časté tematizování tělesnosti. Řada vedlejších postav je charakterizována fyzickým či kosmetickým handicapem (např. amputovaná noha nebo chybějící zuby). I peripetie tak často opěvovaného vztahu k Černovlásce jsou doplněny o motiv klystýru.

Spas je možné číst také jako velký společenský román. Chiliasmus, který ve Skládačce vládne, vystihuje jakýsi definitivní stav společnosti, kde už se nepředpokládá výrazná změna. Veřejnost žije nepoliticky, místo politiky se naopak veřejným stalo soukromí jednotlivců. I proto se román znovu a znovu zastavuje u dlouhých rozhovorů inženýra s Lálalou nebo s Li Ju. Podobně jako v žánru tzv. vztahových seriálů i zde se nekonečně a s mnohými výčitkami řeší vzájemný vztah, aniž se zúčastnění doberou něčeho jiného než prohlubujícího se vzájemného odcizení.

Jestliže v chiliasmu neexistuje zájem o politické, zdá se, že nezmizel zájem o vše duchovní a nadpozemské. Jako jména postav tu slouží astronomické, mytologické či duchovní pojmy, někdy zkomolené: Jásonová, Dalajmála, Katolina, Nova, Vedová, Sírius. Avšak zkomolenost jmen jako by naznačovala i překroucení duchovní tradice. V konzumní společnosti se spirituální výrazy používají bez posvátné úcty a upadly do profánního. Produkty zábavního průmyslu vytvářejí chiliasmu jeho vlastní mytologii: „*Ale teprve v chiliasmu se svalovec ducha Astrid Líc rozhodl spustit do pekla, aby zničil desetimetrový Čip Zla, a svalnatá superzlatovláska Madona řekla: Brouku, dlouho jsem byla jenom kotě, dnes čip zničím sama.*“ (377)

Sírius naopak často užasne nad běžnými slovy, v nichž vidí nečekanou hloubku. Duchovní inspirací je mu i citát z písničky Jaromíra Nohavici či fotbal a mnohé všední úkony se stávají v jeho očích přelomovými činy. Hranice mezi posvátným a profánním je tak neustále narušována a zpochybňována: běžná procházka ulicí může být povýšena v duchovní pouť, názorně popsána scéna Mimova zvracení se v Síriusových očích mění málem v akt osobní iniciace: „*Nebýt otcovy dlaně, snad by se rozlétl na všechny strany. Takže v Mramorové vile vlastně probíhal sváteční para-*

doxním způsobem sváteční zážitků. Vždyť ač byl zvracející Mim velice daleko, zároveň se octl právě proto Síruiovi nejbliž [...]. Křišťálová voda již spláchla vše barevné kamsi mimo bíle vykachličkovaný svět, ale misionáře nadále tlačí v žaludku sýr a kvůli jakési setrvačnosti mu na sítnici stále zůstávají červené cákance. Má pocit, že je to odpověď na otázku po pravé podstatě lidského nitra.“ (506)

Zároveň však mohou být okamžiky obdivu a fascinace ironizovány a ztrapňovány. Vypravěčský výsměch zasahuje celé spektrum společenských rituálů včetně těch všeobecně nejuznávanějších, v nichž všichni přijímají své role – s výjimkou Síruiuse Demka, jenž má svou roli misionáře, která je ostatními spíše trpěna. I ta však může být pouhou image, kterou si Síruius hlídá a vylepšuje. Postavy v románu někdy ustrnou do podoby nehybného výjevu na obraze. Kdosi, možná přímo sám Demek, vlastně podobu světa aranžuje, aby ji přizpůsobil své představě. Mimozemská vypravěčská perspektiva dělá z předváděných rodinných a společenských výjevů téměř barokně pojaté divadlo světa, v němž jsou věci člověka v závěru relativizovány. Jméno své poslední milenky Sylvie komolí Demek na Síruii, jako kdyby tím naznačoval novou naději na sblížení. Román nicméně končí konstatováním, „že se dosud nikomu nepodařilo splynout s druhým“ (684).

V kontextu současné české tvorby je Matouškův román s něčím těžko srovnatelný. Spojuje starší literární žánry (alegorii) se sci-fi, fantasy a soudobou mainstreamovou kulturou. Prvky tajemna a fantastiky mohou vybízet ke srovnávání Matouškovy tvorby s prózami generačního vrstevníka Michala Ajvaze, který ovšem více tíhne k tradičně vyprávěnému příběhu s tajemstvím. Absurdní nadsázka některých situací může připomenout surrealistickou groteskní prózu například Pavla Řezníčka, hra s názvy a jmény postav zase některá díla Ladislava Fukse. Především však *Spas* vychází z linie modernistického románu. Pravděpodobně doložitelné jsou ve *Spasovi* proustovské inspirace. Podobně jako v Joyceově *Odyseovi* (1922) se i tady střídá vypravěčské hledisko, odkazuje se, byť ve zkomolené podobě, do nejrůznějších částí kulturního kontextu a propojuje se každodenní lidská existence se vznešeností mytologie. Svým širokým záběrem zcela konkrétních dobových a společenských motivů je *Spas* ale také výjimečným, třeba i nezamýšleným, téměř encyklopedickým záznamem společenského stavu, podobně jako například Musilův *Muž bez vlastností* (1930, 1943).

Ukázka

Možná to v zrcadle slušelo Černovlásce ještě víc než ve skutečnosti. Zejména k tomu přispěl kontrast se Síruiusovou bledou průhlednou tváří. Když se chtěl do zrcadla usmát, jeho zuby, vrásky a žíly jej doslova vyděsily. Naopak úsměv Li patří k tomu nejkrásnějšímu a nejlaskavějšímu s čím se lze ve skládačce setkat. Rty se jí při něm pokaždé zachytí o řezáky a ona se přesto Síruiusa ptá, co na ní vidí. – Prohlížíš si mě jako šílenec. Ovšem důležitější než láskyplné pohledy jsou opravdové city a skryté myšlenky. Na ně především by se měl každý správný misionář zaměřit,

zejména když žena, která s ním čeká dítě, volá skoro každou hodinu z porodnice a pláče, že se už nemůže dočkat, až se mu s Liankou pochlubí [...]. Byli jedno tělo. Ve smluvenou dobu přijel autobusem do porodnice. Zatímco čekal na chodbičce, chór těhotných žen se mu postaral o nevšední zážitek. Spočíval v jediné, avšak v neustále se opakující scéně, kdy na každé nové miminko, které sestřička nesla do výdejny, budoucí maminky udělaly s roztomilostí náhodně zkamarádělých holčiček vždy stejně nadšené dlouhé jééé. Erární nemocniční úbory ovšem zbavily mohutná těla sboristek nejen půvabu, ale především individuality, což mělo velký podíl na proměně oné zábavy pro ukrácení dlouhé chvíle v jakýsi prolog k alegorickému dramatu o pozemském údělu věčného opakování. A Li stále nešla. Až teprve když se Síriusa kdosi zeptal, co si přeje, konečně se vzápětí též Jupiterova vnučka dočkala svého jééé.

(538)

Vydání

Spas, Triáda, Praha 2001.

Ceny

Cena Revolver Revue, 2002.

Reflexe

Matoušek jakoby po svém románu *Ego* chtěl sestoupit ještě hlouběji do lidského nitra, do prosti jedinečné lidské existence, nikoli ovšem psychologickým popisem člověka zevnitř, ale zcela naopak, zachycením jevů co možná nejbánálnějších, nejvnějšnějších a nejnecotnějších, lidskému „já“ cizích někdy až k nesnesení, mezi nimiž ovšem toto „já“ musí žít, jimi obklopeno, utvářeno, trýzněno.

Jan Šulc: „*Ivan Matoušek mi o svém novém románu...*“;
Revolver Revue 1999, č. 40, s. 99.

Naskýtá se otázka, proč se snažit zachycovat vše. Vždyť jak autor v této mnohosti osvětluje svůj postoj ke světu? Neztrácí cosi základního, co by se měl pokusit vyjmout z toku událostí? Takový způsob tvorby se ale zdá být pro Matouška nepřijatelný. Kdo je totiž oprávněn a vůbec schopen vybrat z nekonečného toku myšlenek ty podstatnější? Zde jsme u jádra postmoderních konceptů, které v našich výchovu a společnosti pečlivě uspořádaných mozkových přihrádkách způsobují chaos. Podrývají konvenční způsoby uvažování s bezpečně předvídatelnými a aplikovatelnými výsledky. Proto jsou zneklidňující. A proto tak působí i *Spas*. Člověk si nemůže být jist, k čemu v sobě se jím pročte.

Michal Schindler: „Na spasení není nikdy (dost) pozdě“, *Tvar* 2002, č. 6, s. 2.

Na jednom místě svého románu spisovatel poznamenává, že v chiliastické literatuře je neustále přítomna nějaká potopa. Proto není divu, že také svět *Spasu* je světem po potopě či při potopě, světem reflektovaným v okamžiku, kdy již kdeco navenek pozbylo sebemenšího smyslu, kdy se

všechny člověčí příběhy rozplývají a zároveň slévají do všezaplavujícího a jen stěží proniknutelného amalgámu, rozlévajícího se po celém myslitelném horizontu lidstva – a samozřejmě se přelévají také až za něj, až někam do magie zázrcadlí našeho myšlení a vnímání. Takové splývání nebo splynutí ale vyústívá v totální rozpad identity subjektu; té už nemohou přijít na pomoc žádné astrální mocnosti, žádné tantrické síly, v tomto románovém egregoru jediná jistota, která je jeho postavám a jeho čtenářům zachována, spočívá „*nanejvýš snad někde ve tmě*“. Leč takové dění v temnotách bez horizontu osvětlení možná představuje též Matouškův titánský pokus o tvar románového nekonečna, smířeného i se svou konečností. Třeba proto v něm mytického významu nabývá dokonce i velice prostinké konstatování, že „*vlastně je nesnadné říci, co se kdy doopravdy stalo*.“

Vladimír Novotný: „Románové nekonečno nebo román potopa (o potopě)?“

Tvar 2002, č. 6, s. 3.

V tom je Matoušek mistrem: v odhalování trapnosti nadnesených společenských gest, přepjatých výroků, uměle pěstovaných, komicky a zoufale na život roubovaných afektů. Při vší britkosti své ironie, udávající románu základní tón, je však schopen soucitného vhledu; připouští totiž, že za nejapnostmi lidského hemžení a halasu tkví i zranitelná snaha „udržet krok“ s vlastním vnitřním zmatkem, tápavé úsilí přimknout se k nějaké „pravdě“, životnímu vzorci, modelu hmatatelnému v prázdnu.

Jan Štolba: „Alespoň nám zůstalo ještě nějaké bílé místo“, *Host* 2002, č. 4, s. 9.

V knihách Ivana Matouška se lze potkat i s jinými autory. Jejich stín vystoupí zpoza rohu většinou naprosto v neočekávané chvíli, bez předešlého upozornění, že se tak stane. Důvod užití motivu evokujícího jiného autora či jiné dílo je naprosto zřetelný, čitelný snad jen pro Matouška samotného. O to víc jsou tato místa nepostradatelná pro čtenáře. Mohou totiž sloužit jako oddechová plošinka [...]. Už už se zdá, že je čtenář ztracen, že se mu autor vzdaluje, že nezbývá nic jiného než to vzdát. A vtom se objeví něco, co v něm probudí radost. Tohle přede znám, to už jsem někde četl... Kouskem svého charakteru je Síríus Demek (hrdina románu *Spas*) Swannovým příbuzným. Jako by se i on nevědomě rozhodl pro milostné utrpení, jako by mu přinášelo uspokojení právě jen, je-li v lásce nešťastný.

Zuzana Fialová: „Přímo dýkou do srdce (Nad romány Ivana Matouška)“,

Souvislosti 2002, č. 2, s. 132.

Slovo autora

Něco nejde vymyslet, a něco kvůli tomu mohlo či muselo být vymyšleno. Něco bylo strašně inspirativní, naléhavé, aspoň pro mě, někdo jiný by si všiml třeba něčeho jiného. Inspirovalo mě to k nadsázkám utopiím. *Spas* není nějaká společenská kritika, je to vytváření určitého imaginativního, mytického světa. Avšak i ty velmi konkrétní scénky ze života mi dalo dost práce popsat, asi jako malíři, který hledá konkrétní tahy, aby znázornil podobu jednoznačného detailu. Ten existuje v tvarech, zvucích, vůních, a já chci, aby se totéž rekonstruovalo jen

pomocí slov. To je samozřejmě takový ideální cíl, kterého lze dosáhnout jen částečně, nicméně se velmi snažím tomuto ideálnímu stavu přiblížit, má to pro mě jistý, až obsedantní půvab. Když už se nějaká scéna stala, zaujala mě, tak ať žije dál, jiným životem navěky. No vážně. Ale mnohem pracnější je pro mě celek, udržet stovky stránek pohromadě. To se s pilováním jednotlivých vět nedá srovnat. [...] Pro mě, či lépe pro celkovou stavbu románu bylo podstatné prohlubování jednotlivých motivů. Z komorních scén vznikají masové. Doufám, že je ve *Spasu* určitá gradace, něco analogického hudebnímu nasazení, které upozorní vnímavého posluchače Wagnerových oper, že se po pěti hodinách blíží konec. Motivy se sice v ději opakují, ale nabízejí se do nich stále absurdnější průhledy. Jestliže na začátku někdo zabloudil ve městě, na konci se už ono bloudění odehrává ve vesmíru. Nebo alespoň komorní rodinný problém se stává všelidským.

„Udělat všemu pomníčky“ (rozhovor vedla Božena Správcová),
Tvar 2002, č. 17 s. 1, 4–5.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: Z. Fialová, *Souvislosti* 2002, č. 2, s. 129–137.

RECENZE: J. Šulc, *Revolver Revue* 1999, č. 40, M. Schindler, *Tvar* 2002, č. 6; V. Novotný, *Tvar* 2002, č. 6; J. Štolba, *Host* 2002, č. 4; A. Burda [=P. Janoušek], *Tvar* 2002, č. 2; P. Kotrla, *Týdeník Rozhlas* 2002, č. 16; M. Vajchr, *Kritická příloha Revolver Revue* 2003, č. 25.

Libor Magdoň